

# Биография как телесный нарратив. Комментарий к биографическому перформансу Ксавье Лероя<sup>1</sup>

Елена Рождественская

Биографический перформанс Ксавье Лероя возник в ответ на предложение организаторов первого московского фестиваля данс-модерн представить себя, свое творчество с учетом личного жизненного опыта. И как мы можем представить себе после прочтения этого необычного текста, Ксавье - нетипичный танцор, «танцор - молекулярный биолог».

Попытаемся вначале описать ту сложную многослойную текстуальность, которая представлена в тексте Лероя. Собственно перед нами возникают под покровом Гипертекста или основного фрейма нетипичного танцора несколько внутренних дискурсов:

- микробиологический дискурс, описывающий проблему проявления онкогенов в раке груди, сложности и удачи в оптимизации подсчета раковых маркеров,
- соподчиненный ему дискурс профессиональной социализации в сфере микробиологии, осуществляемой на стадии написания диссертации,
- дискурс собственной телесности, связанной с йогой и практиками излечения (остеопатия), а также с практиками танца,
- наконец, дискурс профессионализирующегося танца, распадающийся также на собственно практики кондиционируемого тела и опыты коллективного производства танца, перешедшие в индивидуальную перформативную практику.

Оговоримся сразу, что ряд текстуальностей завизуализирован. Во время перформанса демонстрируются слайды с микробиологическими материалами, комментируемые автором, также и дискурс телесности сопровождается демонстрацией телесных секвенций, отражающих прогресс овладения возможностями тела и хореографические реминисценции. Пожалуй, именно темпоральное развертывание и биографическое синхронизирование позволяет воспринимать столь разные текстуальности относительно друг друга и в итоге их связывать.

В самом начале К.Л. задает (гипотетически) противоречивость своей биографической репрезентации:

*«В 1987 году я начал работу над диссертацией в области молекулярной и клеточной биологии и одновременно раз в неделю начал посещать уроки танцев».*

Противоречие относительное - заниматься чужим/больным и своим, не всегда здоровым (остеопатия) телом - достаточно близкие вещи, но профессиональное занятие микробиологией как наукой с ценностями системности, рациональности, объективности, повторяемости, типологизации и т.д., контрастирует с танцем как телесно презентуемой структурой образов. Возможно, антитеза рациональное-образное нам еще пригодится в качестве рабочей гипотезы.

Насколько возможно для не-микробиолога понять суть научных изысканий К.Л., его первой научной удачей стала разработка оптимизации подсчета онкомаркеров, т.е. научное поле прежде всего познакомило его с рутинной исследовательской работой, с необходимостью накапливать опыт, множить эксперименты. Одновременно протекала и профессиональная социализация, в процессе которой усваиваются нормы научного сообщества (иерархия статусов и научных капиталов, логика соподчинения), схемы производства научного знания (эксперименты, доказательная база, норма научного вывода, публикации как способ предъявления результатов сообществу и т.д.). С очевидностью манифестирующего конфликта и споров с научным руководителем профессиональная социализация К.Л., хотя и включает защиту диссертации, тем не менее, завершилась бегством или не завершена вовсе, если иметь в виду выключенность из научного сообщества.

<sup>1</sup> Текст презентации на английском языке любезно был предоставлен автору комментария, за что мы благодарны К.Лерою.

В течение работы над диссертацией К.Л. не оставляет танец, более того, исподволь вызывает стремление отдавать этому занятию все экзистенциальное время, кульминация этого решения совпадает с защитой диссертации и уходом из науки.

*«..у меня было чувство, что наука занималась изучением надуманных проблем, чтобы дать нам впечатление и удовлетворение от того, что она полностью контролирует вопросы, касающиеся человеческого тела. У меня было другое, идеалистическое представление о науке, и постепенное я потерял веру в нее. Я потерял ту очень отчетливую уверенность, характерную для науки, которая видит себя обладающей правом доступа к истине и к другому миру».*

Отныне он будет экспериментировать с собственным телом, его возможностями.

*«Мое тело стало одновременно активным и продуктивным, объектом и субъектом, анализатором и анализируемым, продуктом и производителем.*

*Оно превратилось в поле, которое используется и расширяется для вопросов. Я вошел в спираль размышлений вокруг телесных практик, не забывая, что мышление является одной из них».*

Но, как не замедлило обнаружиться, поле данс-модерн также подчинено законам профессионализации, тело как инструмент нуждается в кондиционировании (*«Мое тело сопротивлялось нормам танца»*), а воля и сознание тансера получают огранку в практике проектов у больших и малых хореографов. После первых успехов и продвижений возобновляется, на наш взгляд, усвоенная благодаря первичному опыту в экспериментальной науке, рациональность.

*«В ... группе я начал задавать самому себе вопросы об определении танца.*

*Я все больше и больше разочаровывался большинством спектаклей, которые видел. Я смотрел много спектаклей, в исполнении многих различных групп, которые приезжали отовсюду, и все меньше и меньше мог представить свою работу с одним из этих хореографов. Поэтому в 1993 году я стал работать один».*

Почему К.Л. не смог работать в группе под руководством хореографа, - этот вопрос, очевидно, той же природы, что и неприятие иерархически организованной науки. Вопросы, которые он формулирует в своем тексте, выходят за рамки роли данс-исполнителя. Изначально тело стало для К.Л. объектом и инструментом самопознания, но практика спектаклей, хореографических постановок, подсказала/навязала ему гуманитарную мысль о том, что телом можно описывать сложные эмоции, экзистенциальные переживания, что и становится культурным продуктом, интересным другим людям. Но как он стал это делать?

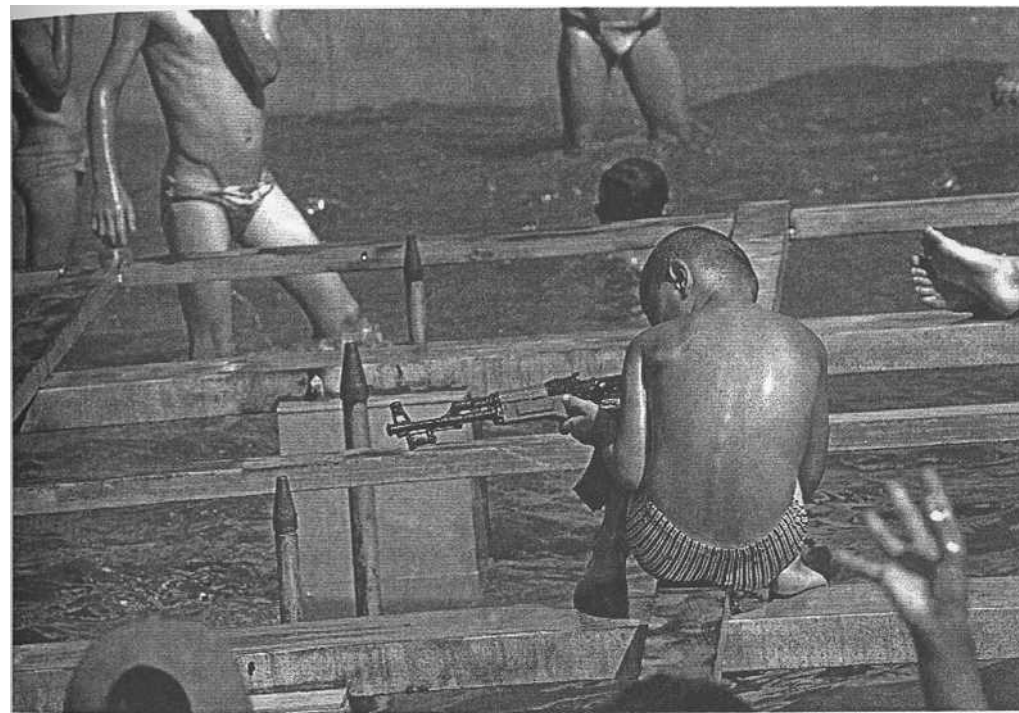
*«Я начал использовать тело для вопросов о телесных образах, идентичности, различиях.*

*Я работал над созданием функции и дисфункции тела аналитическим, почти научным методом. Первые хореографические постановки строились на связях между частями тел, разделенными умышленно, так как сделал бы биолог для своего анализа».*

Как видно из приведенной секвенции, в модусе действия обнаруживается преемственность опытов профессиональной социализации, незавершенных, но не забытых, сплавляемых в актуальной профессиональной фазе. И не удивительно, что К.Л. использует те же подходы, разделяя и анализируя, но в приложении к механике телесных образов. И эта стезя так его увлекает, что строительство телесного языка для изложения образной структуры в целях диалога со зрителем как синтетическая задача не возникает. В качестве заместительной альтернативы вырисовывается скорее зеркало, как продолжение углубленного монолога о поисках формы представления тела. Но благодаря друзьям и коллегам по цеху, инициировавшим междисциплинарный формат перформанса, тем не менее, К.Л. находит получившую признание формулу «танец+видео+музыка», приемлемого для международного культурной сцены продукта. Но понимание экономики танца, как и процесса «делания науки», также приводит его к резиньяции (*«Я потерял некоторую степень независимости»*), хотя вторичный опыт открытия институциональной природы профессий уже им принят.

Итак, биографический перформанс К.Л. содержит структурно многослойную текстуальность как отражение, прежде всего, разрывов в профессиональной социализации, резкой смены поля профессии. Каждый биографический опыт в его презентации находит свой язык - отстраненного безличного изложения микробиологического сюжета, видеокартинки, развернутого размышления, не-нарративного перечисления событий, цитирования, внутреннего диалога, перехода к телесному языку, которым сообщаются растущие компетенции тела. Каждый ли? В перформансе К.Л. колоссальные фигуры умолчания, скрывающие жизнь до момента X, когда он начал писать диссертацию и одновременно танцевать в свободное от работы время. Также и его личная жизнь, за исключением лишь упомянутой Любви с большой буквы, повлекшей за собой переезд в Берлин, остается в тени и не в фокусе его самопредставления. Фрагментарность, отсутствие гештальта - как на уровне биографического проекта в целом, так и в освоенной им парциальной практике науки и искусства. Незабываемые прежние профессиональные опыты, ментальные склонности, аналитичность и индивидуализм нашли, тем не менее, свое место в актуальной профессиональной идентичности тансера К.Л. Этому способствовала и пластичность международной сцены данс-модерн, открытой для экспериментирования и инноваций.

# Визуальная СОЦИОЛОГИЯ



*Комментарий Елены Рождественской*

Первоочередная задача интерпретатора визуального изображения обязывает провести детальное его описание, переведя процесс восприятия в текст. Сам по себе этот процесс, порождая темпоральные структуры описания, уже содержит элементы субъективного видения (что в первую очередь, что затем). Читатель может сравнить собственное восприятие с предлагаемой вербализацией.

Итак, летний солнечный день на воде: река, море, возможно, открытый бассейн, но в таком случае недостроенный или разрушенный. Если речь идет о реке, море, - то у берега, среди конструкций недостроенного/разрушенного пирса, дебаркадера. Глубина воды небольшая, детям по колено. Собственно пространство действия невелико: оно ограничено сплошной задней стеной и разграфлено по горизонтали конструкциями, выступающими из воды. Персонажи - мальчишки в плавках, скорее всего, их девять, которые резвятся в воде, расхаживают, обживают эти конструкции, сидя, лежа на них. Строго говоря, мы видим целиком только одного из них, сидящего к нам спиной, тоже в трусиках, но он занят не водой, а автоматом, который держит вполне профессиональным жестом, как бы прицеливаясь. Мы не можем сказать, держит ли он на мушке кого-нибудь или нет, поскольку кадр не дает нам полноты происходящего.